

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМ. М. В. ЛИСЕНКА

Методична розробка спеціального курсу
за темою творчого мистецького проекту

Назва курсу

**ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ РІЗНОМАНІТНИХ ДЖАЗОВИХ СТИЛІВ
НА ГІТАРІ**

Здобувача ступеня доктора мистецтв
кафедри джазу та популярної музики

Полторацького Максима Олександровича

Творчий керівник:

кандидат мистецтвознавства,

доцент

**Войтович Олександр
Орестович**

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
Тема 1. Виконавство на джазовій гітарі у Чиказький період на прикладі інтерпретації Лонні Джонсона та Едді Ленга.....	4
Тема 2. Інтерпретація свінгу на електрогітарі: Чарлі Крістіан як передвісник бі-бопу.....	8
Тема 3. Класична гармонія в оригінальній інтерпретації циганського джазу Дж. Рейнхардтом.....	10
Тема 4. Саксофонна манера виконавства джазового гітариста Джиммі Рейні.....	13
Тема 5. Бі-боп на межі кул-джазу та ф'южну – Барні Кессел.....	16
Тема 6. Джазові стилістики і гітарних виконавських манерах В. Монтгомері, Дж Пасса та Дж. Маклафліна.....	18
Тема 7. Специфіка виконавства українських джазових гітаристів.....	22
ВИСНОВКИ.....	25
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	26

ВСТУП

Курс присвячено вивченню оригінальних, індивідуальних виконавських манер провідних виконавців на акустичній та електрогітарі в контексті джазових стилістик. У рамках дисципліни молоді музиканти-виконавці матимуть нагоду ознайомитись із широкою палітрою джазових гітарних творів, котрі експонують не лише різноманітні джазові напрямки, стилістики, різновиди, а й демонструють безпосереднє трактування в рамках індивідуальної манери кожного окремого виконавця.

Навчальний курс висвітлює основні різновиди джазових виконавських манер, прийомів та технік Лонні Джонсона, Едді Ленга, Чарлі Крістіана, Джанго Рейнхардта, Джиммі Рейні, Барні Кессела, Веса Монтгомері, Джо Пасса, Джона Маклафліна, а також – коротко проаналізовано виконавську стилістику українських сучасних джазових гітаристів – Романа Мірошніченка, Романа Булахова, Михайла Менделенка, Даніїла Зверхановського та Енвера Ізмайлова.

Аналіз інтерпретаційних манер обраних творів дає можливість розкрити глибину художньої мови та індивідуальні особливості кожного автора. Ключовою метою курсу є формування у виконавців розуміння специфіки звукоутворення, формування аплікатури, використання різноманітних технік, введення нових, запозичення від інших інструментів та переосмислення попередніх, уже існуючих, синтезація в єдиний комплекс та виокремлення різноманітних стилістик в джазовому гітарному виконавстві.

Зокрема, увагу приділено виконавській складовій та опрацюванню інтерпретаційних труднощів, відтак пошуку нових підходів до виконання джазових гітарних творів. Курс розкриває значення мало-виконуваних джазових гітарних композицій як мистецького явища та дозволяє краще усвідомити тонкощі виконання джазу на акустичній та електрогітарі.

Тема 1. Виконавство на джазовій гітарі у Чиказький період на прикладі інтерпретації Лонні Джонсона та Едді Ленга

Музикознавче та виконавське дослідження дозволяє стверджувати, що вперше гітара замінила банджо у Чиказький період побутування джазового мистецтва. Саме тому – буде доцільним розглянути творчість Лонні Джонсона та Едді Ленга. У цей час джаз зазнав своєї першої з багатьох трансформацій: колективи виходили за межі інструментальних складів, типових ново-орлеанському періоду, зокрема, посередництвом введення інструментів зі струнами (саме з наявністю струн, адже, згідно, академічних норм, «струнними» назвати їх було б невірно – М. П.). Поруч з тим, струнно-щипковий інструмент банджо подекуди використовувався в попередньому, періоді зародження джазового мистецтва, але його виконавський потенціал не міг на той час зрівнятись можливостями духових інструментів.

Одним з перших гітаристів, котрий почав проявляти себе в джазовому мистецтві, був мандрівний блюзмен **Лонні Джонсон (1899-1970)**. Слушно, що музикант прибув з Нового Орлеана, де він виконував на скрипці перші зразки джазової музики у «Spasm band». Л. Джонсон сформував свій унікальний стиль, який демонстрував справжнє розуміння музичної мови як такої, а також, майстерне блюзове виконання.

Важливим постає той факт, що в окремих композиціях, як «Misty Morning» та «The Mooche» музикант виділяється серед усього колективу в якості сольного гітариста. Ключовим еволюційним кроком джазового гітарного виконавства постає наявність записів гри Л. Джонсона: не лише як репертуар для широкого мистецького загалу, а й музичний фактаж задля дослідження еволюційних щаблів позиціонування джазової гітари. Манера гри вона вирізнялась витонченістю, а музичні фрази в інтонаційному та метро-ритмічному аспектах – були більш «заокругленої форми»,

Наступним важливим моментом біографії Л. Джонсона, після запису великої кількості сольних композицій на 12-ти струнній акустичній гітарі, став

1929 рік, коли він об'єднується з іншим джазовим гітаристом, **Едді Ленгом (1902-1933)** задля спільних дуетних записів, зокрема, «Hot Fingers», «A Handful of Riffs» та «Guitar Blues». На цьому етапі джазової гітарної еволюції важливо те, що, незважаючи на перебування інструменту на стадії активного розвитку, окремі музиканти, зокрема, як Л. Джонсон, прагнули урізноманітнити свою гру не лише в бік технічної та художньої досконалості, а й прагненням варіювати з позиції дуетно-ансамблевого виконавства. Гітариста також слід назвати одним з перших виконавців джазу, котрий почав записувати свої композиції із застосуванням вібрато та «вигинанням струн». Слід зауважити, що в дуетах з Л. Джонсоном Е. Ленг, переважно, виконував функцію ритм-гітари: це яскраво можна прослідкувати за записами.

Виконавська манера Е. Ленга була типовою для джазу того часу, а саме: гітарист грав дуже складні ритмічні партії, в котрих містився синтез акордових голосів та однотипні мелодичні фігури, подекуди, провідні пісенні фрази та їх сполучні елементи. Звідси, слід, зробити висновок, що в джазовому гітарному дуеті Л. Джонсона гітарист виконував роль соліста, проте, партія Е. Ленга, незважаючи на її функціонал допоміжної, ритмічної основи – була не менш складною, та іноді насичувалась елементами з мелодичної лінії виконуваного твору.

Як не парадоксально, але Е. Ленг також першопочатково опановує академічне скрипкове виконавство. З точки зору деяких дослідників, така спільність у біографіях Л. Джонсона та Е. Ленга допомогла не лише сформувати творчо-виконавський тандем, а й сміливо експериментувати в руслі новацій. Важливим фактором у формуванні Е. Ленга як джазового гітариста відіграла його професійна академічна підготовка не лише по фаху скрипки, а й з предмету сольфеджіо.

Важливо зазначити, що Е. Ленг знаходив натхнення в гармоніях К. Дебюссі та М. Равеля, активно вводив мажорні та мінорні акорди, побудовані на шостому ступені, септакорди, нонакорди, різноманітні цілотнові

комплекси, доповнені прохідними акордами, що було типово для творів класичної гармонії. Звідси, варто зробити висновок, що вкраплення академічної гармонічної мови в джазовому гітарному виконавстві музиканта є цілковито обґрунтованими та творчо осмисленими.

Слушним постає і той факт, що музикант формувався різносторонньо: як академічний сольний скрипаль, як академічний ансамблевий скрипаль, як академічний гітарист та як джазовий гітарист.

Отже, незважаючи на важливу функцію джазового гітариста у Blue Blowers, а саме, його потужній ролі насичення звучання повнотою та гармонією, він уже демонстрував потенціал експонування гітари в якості сольного джазового інструменту.

Ще однією характерною виконавською манерою гітариста, типовою для тогочасного джазу, є специфічне переважання ритму в загальній інтерпретаційній тенденції: музикант прагнув отримати рівномірну пульсацію протягом чотирьох тактів, подекуди, використовуючи нові позиції для гри одних і тих же акордів, іноді застосовував інверсію або змінював струну окремо для кожного такту.

Е. Ленг в контексті ансамблевих виступів залучав прохідні тони, хроматичні послідовності та активне «заповнення» виконавства на одній струні – на ній же, міг виконувати різноманітні арпеджіо. Разом з цим, його інтерпретація вирізнялась потужним індивідуальним тембром.

Володіння академічним скрипковим виконавством допомогло музиканту в подальшій грі на джазовій гітарі покращити відчуття гармонії та фразування, і цю навичку можна яскраво прослідкувати не лише при сольному, а й ансамблевому виконавстві. Техніка Е. Ленга був недосяжною для банджоїстів та гітаристів того часу, хоча, лише один Л. Джонсон зміг досягнути аналогічного рівня.

Незважаючи на подібний музично-технічний рівень виконавської підготовки – Е. Ленга та Л. Джонсона – вони були абсолютно різними. Якщо Л. Джонсон мав практику блюзового вокаліста та гітариста, а стилістика –

наділена манерою, притаманною американському Півдню з характерною теплотою та витонченістю, то творчість Е. Ленга мала академічне забарвлення. В дуеті він виконував басово-ритмічну функцію, і, подекуди його гра нагадувала фортепіанну інтерпретацію.

Варто підсумувати, що саме Е. Ленг та Л. Джонсон почали демонструвати різноманітні музичні техніки, котрі, попередньо, не використовувались іншими музикантами на гітарі. Серед них – хордові соло, майстерний насичений акомпанемент з багатьма «фортепіанними» елементами в ритмічному та акордовому аспекті, прохідні, допоміжні звучання, септакорди, водночас, прихильність та відхід від квадратної структури, блюзова манера гри – усі ці елементи комплексно доводять, що гітара має своє місце в джазі, і на початкових етапах її еволюції найбільший вплив здійснив саме тандем Джонсон-Ленг. Якщо Л. Джонсон вперше демонструє, що «вокальність» блюзового інструменту цілковито може зайняти свою повноцінну джазову нішу, то Е. Ленг в практичному аспекті довів її потенціал не лише в блюзовій манері.

Тема 2. Інтерпретація свінгу на електрогітарі: Чарлі Крістіан як передвісник бі-бопу

В мистецько-історичний період свінгу одним з найвідоміших музикантів, котрий надав істотного поштовху до контексту джазової еволюції – став **Чарлі Крістіан (1916-1942)** [57]. Незважаючи на своє коротке життя тривалістю в 26 років, митець зумів змінити позиціонування сольної гітари у свінг-оркестрах та здійснив вплив, фактично, на кожного джазового виконавця-гітариста, котрий творив хронологічно пізніше. Саме Ч. Крістіан надав електрогітарі автентичного побутування в джазовому мистецтві.

На початку своєї активної творчої кар'єри музикант грав в оркестрі **Бенні Гудмена (1909-1986)**, а пізніше – зі секстетом, де замість акустичної йому довірили електрогітару. Доречно зауважити, що музиканту знадобився лише рік, щоб опанувати цей інструмент та почав використовувати інструмент в контексті підтримки звучань духових. Також, музикант встановив «пik-ап» на звичайну іспанську гітару та з'єднав його з примітивним підсилювачем і 12-дюймовим динаміком.

В оркестрі Б. Гудмена, де гітарист не лише достойно себе проявив нарівні з більш досвідченими та професійними виконавцями, а й вніс виконавські інновації в процесі імпровізованої джем-сесії в клубі Мінтона в Гарлемі. під час однієї з сесій в Мінтон-клубі Ч. Крістіан почав інтуїтивно шукати новий стиль, який виходив за межі свінгу. Серед однодумців, котрі також знаходили нові звучання в цьому осередку – був всесвітньовідомий трубач **Дітті Гілеспі (1917-1993)**, піаніст **Теоніус Монк (1917-1982)**, саксофоніст **Чарлі Паркер (1920-1955)**, контрабасист, піаніст та композитор **Чарльз Мінгус (1922-1979)**.

гітарист доволі органічно своєю творчістю проникнув в існуюче мистецтво свінгу, але впродовж активної виконавської роботи – зумів внести новації, уже нетипові цій стилістиці, таким чином, будучи передвісником бі-бопу. Загальною тенденцією виконавства Ч. Крістіана на піку його виконавського розвитку було використання тривалих сольних епізодів, також,

він навмисне розтягував у часі власну імпровізацію, проте, робив акцент на її мелодичній чіткості. Також, слід зазначити, що гітарист доволі вправно перегармонізовував одні й ті ж мелодичні фрази: швидка зміна акордів дещо пізніше здобула статус «основи виконавської манери східного узбережжя. Використання електрогітари Ч. Крістіаном як головного інструменту – виходить за межі її традиційної ритмічної функції.

Важливим фактом джазово-гітарної еволюції слід закцентувати використання Ч. Крістіаном саме електрогітари: в розгляданому сольному епізоді музикант демонструє не лише свій рівень виконавства, а й його потенціал як мелодичного та імпровізаційного інструменту.

Варто засвідчити вправне володіння Ч. Крістіаном технікою *single-note soloing*, його вмінням зліговувати арпеджіо з мелодичними лініями, створюючи повне, «духове» звучання на гітарі. Гітарист використовує хроматичні звучання та арпеджовані елементи, вводить домінантові та тритонові заміни — передвісники стилю *be-bop*, зокрема, у композиції «**Ad-Lib Blues**».

Вправне володіння Ч. Крістіаном технікою *single-note soloing*, його вмінням зліговувати арпеджіо з мелодичними лініями, створюючи повне, «духове» звучання на гітарі. Гітарист використовує хроматичні звучання та арпеджовані елементи, вводить домінантові та тритонові заміни — передвісники стилю *be-bop*. Необхідно зауважити, що робота гітариста з масштабом твору «**Breakfast Feud**» та гармонією уже закладає підґрунтя бі-бопу, а саме, посередництвом використання домінантових та тритонових замін, тремоло та інших елементів цієї виконавської манери. Подекуди, у фразуванні можна прослідкувати асиметрію, а фрази закінчуються на слабку долю, а не на сильну, що також характерно бі-боповій манері гри. Побудова фраз відбувається з опорою на лаконічні мотиви або рифи, котрі підлягають поступовому варіюванню, формуючи цілісну музичну розповідь.

Тема 3. Класична гармонія в оригінальній інтерпретації циганського джазу Дж. Рейнхардтом

Канзас-Сіті панував власний, контрастуючий мистецький бум, наділений індивідуальними характеристиками та особливостями. Зокрема, одним з таких був оркестр **Каунта Бейсі (1904-1984)**, в творчій роботі якого превалювала стара ритміка та блюзові мотиви. Синтез різнотипних стилістик у виконавстві колективу був насичений активним інструментуванням, завдяки чому – виникали сучасні звучання, що пророкували джазовому мистецтву крокування до більш сучасних інтерпретаційних манер. Як акустична, так і електрична гітара отримують абсолютно нових забарвлень в епоху Канзас-Сіті. Цей час став періодом, коли ще один всесвітньо відомий гітарист досягнув свого розквіту, а гітара в його руках отримала нове амплуа, при тому, що виконавство вийшло на черговий еволюційний щабель.

Джанго Рейнхардт (1910-1953) формувався під впливом свого вчителя Жана Пуле Кастро, котрий володів навичкою читки нот з аркуша і загалом розумів нотну грамоту, що було доволі рідкісним явищем в циганських колах, а також, знав максимально широкий репертуар своєї общини, був винятковим імпровізатором. Цілком обгрунтовано, що усі свої таланти, а також, працелюбність – наставник передав педагогу. З цього ж ракурсу для еволюції гітарного виконавства важливо прослідкувати хронологію: яким чином і звідки запозичив Ж. Кастро, а, відповідно, Дж. Рейнхардт свою виконавську оригінальну манеру, або, що спровокувало до формування оригінальної стилістики.

Під час турів американськими містами, Ж. Кастро вивчає нове подання твору, де поєднані традиційні впливи фламенко з сучасним використанням плектра. Вчитель спробував експонувати синтез прийомів для свого підопічного, прагнучи, щоб рука Дж. Рейнхардта для вибору залишалась поза декою, здійснюючи плаваючі рухи над самими струнами з прагненням пришвидшити темп виконавства. Важливою характеристикою виконавського методу гітариста варто назвати також вражаючі глісандо та вібрато, котрі,

цілком ймовірно, він перейняв зі свого скрипкового досвіду. Музикант пропагує ударну техніку, відому під визначенням *la pompe*, що стала обов'язковим елементом циганського джазу. Загалом, ця техніка нагадує ритмічне остінато, що супроводжується цілим акордом – як варіант компенсації відсутності барабанів в колективі.

Дослідження виконавства Дж. Рейнхардта дозволяє стверджувати, що у його інтерпретаціях різних композицій переважали удари на першу та третю долю з чергуванням басових нот з подальшим акцентуванням другої та четвертої, котрі уже урізноманітнював акордами.

Новацією Дж. Рейнхардта стало введення циганської манери виконання у джазову гітарну стилістику. Зокрема, його соло містять різноманітні тремоло, глісандо – техніки, більш типові саме для фламенко, аніж для джазу. Ще однією еволюційною рисою джазового гітарного виконавства, котра була започаткованою саме цим гітаристом – було надання художньої образності ритмічному малюнку кожної композиції. Попри те, що ритм підпорядковувався загально-композиційному задуму, гітарист втілював за його допомогою різносторонні ідеї. Світову популярність та визнання гітарист отримує після власно створеного колективу *Quintet du Hot Club de France*, де він здобуває неабияку популярність. В одному з журналів 1959 року, а саме, в *Down beat*, звучить твердження про захоплення Ч. Крістіана Дж. Рейнхардтом настільки, що музикант включає деякі з композицій митця у власний гітарний репертуар.

Техніка «вибору пальцями» у композиції **“Tea For Two”**: зважаючи на присутність свінгового ґруву – гітарист вибирає звучання зі струн в манері фанку з використанням *tirando* або «вільного ходу», з достатньо рівними тоном звучання та динамічною гучністю між голосами. Подекуди, інтерпретація насичується частковим стакато задля втримання виконавцем ритму та ґруву. Музикант прагнув застосовувати свої існуючі уявлення про класичну музику (незважаючи на відсутність професійної освіти) в аспекті ритму та гармонії і

застосував це інтуїтивне відчуття з типовою йому циганською манерою виконання до кожної композиції, яку прагнув зіграти.

Отже, функціонал гітари в джазових колективах зазнав кардинальних змін завдяки творчості та внеску Дж. Рейнхардта, адже, до певного періоду вона була відсторонена на задній план і використовувалась лише для підсилення звучання акордів і, подекуди, змагалась за те, щоб епізодичні соло були почуті з-поміж інших інструментів.

Завдяки створенню гітаристом поняття циганського джазу – цей феномен перетворився на своєрідну традицію, а фестивалі, котрі присвячені постаті маестро – сьогодні проходять по всьому світу.

Тема 4. Саксофонна манера виконавства джазового гітариста **Джиммі Рейні**

Важливо зазначити, що джазові звучання наприкінці 1940-их років для музикантів та пересічного слухача, більшою мірою, асоціювався зі свінговою стилістикою. Переважна кількість тогочасних виконавців починала усвідомлювати, що інтенсивні, хронологічно-історичні зміни джазового звучання, манери та стилістики відбувалися в межах різноманітних музичних майданчиків та клубів.

У цей час формується абсолютно нова джазова стилістика, бі-боп, де в основі фігурувала тема, що проводилась в унісон на початку та наприкінці твору, а в її основі – популярні мотиви та цілі пісенні композиції, які отримали популярність в минулі десятиліття, а саме, у 20-30-их роках. Зокрема, музиканти використовували лише гармонічну основу на базі якої – створювали оригінальні мелодії.

Серед виконавців, котрі сформували свій власний підхід до виконавства на джазовій гітарі, слід назвати постать **Джиммі Рейні (1927-1995)**. Слушно зауважити, що цей музикант не лише самостійно сформував абсолютно нові уявлення про гітарну гру, а й експонував звучання інструменту в новому амплуа посередництвом творчої співпраці з виконавцем на саксофоні **Стеном Гетцем**.

Аналіз окремих записів Дж. Рейні та С. Гетца дозволяє стверджувати, що гітара в них виконує акордову функцію, як і в таких оркестрових колективах минулих десятиліть, як комбо. Щодо суттєвих впливів на гітариста, то тут важливу роль відіграла творчість **Чарлі Паркера (1920-1955)**, також саксофоніста. Доречно наголосити, що такі мистецькі авторитети та натхнення, отримані Дж. Рейні не настільки від гітаристів, його попередників, а саме від саксофоністів, дозволяють стверджувати чималий вплив на його виконавську манеру, стилістику та прихильність до прийомів, технік, і, навіть,

звукоутворення. Зокрема, від Ч. Паркера він запозичує природньо вкорінений музично-боповий «словниковий запас», специфічні ритмічні малюнки, артикуляцію мелодичних ліній та фраз.

Первинне значення для гітариста мав його попередник гітарист Чарлі Крістіан, а також, саксофоніст Ластер Янг, до прикладу, елементи стилістики бі-бопу були запозичені саме від цього маестро [62]. Отже, майстер сформував власну техніку виконавства, де отримали місце прийоми, типові саксофонній артикуляції, проте, вони усі були адаптовані до специфіки інструменту гітара.

Перш за все, увагу на себе звертає специфічне фразування, артикуляція та оформлення самої мелодії, що перегукується рядом характерних ознак, як у гітариста, так і в саксофоніста, котрі виконують джаз в манері бі-боп.

Можна провести апеляції між гітарним фразуванням Ч. Крістіана, що уподібнювалось до саксофонного, та подальшими перспективами його еволюції в манері бі-бопу, що і було підхоплено стилістичними смаками Дж. Рейні. Дж. Рейні не лише уподібнює свою гру до попередника, а й вносить велику кількість новітніх джазових гітарних прийомів [62].

Доречним буде зауважити, що даний еволюційний етап джазової гітари характеризується різкою зміною функціоналу: якщо першопочатково інструмент використовувався в ролі перкусії, тобто, відтворювача ритмічного начала, то поступово його партії все більше мелодизуються та доходять до рівня сольного позиціонування. Проте, на цій фазі еволюція гітари не завершилась, і музиканти прагнули йти далі, зокрема, спробами адаптації мелодичних імпровізацій до словника інструментів інших груп, наприклад, духових.

Зважаючи на той факт, що Дж. Рейні був впізнаваним завдяки своєму легатному фразуванню, гармонічній вишуканості та ритмічній моторності – можна сформулювати висновок, що його музична діяльність зробила потужні впливи на мистецтво джазової гітари уже від початків 1950-их років. В свою чергу, Дж. Рейні прагнув наслідувати саксофоністів Л. Янга, Ч. Паркера та

С. Гетца, з котрим часто грав у дуеті. Важливо, що свій підхід в дуеті з саксофоністом гітарист будує у вигляді контрапункту до основної мелодії або ж, в переважній більшості випадків – просто її дублює. Частково, в даному аспекті стилістика гітариста була наближеною до композицій сучасного бі-бопу, в котрих поліфонічна манера наближалась до манери виконавства джазових диксилендів.

Доволі часто гітарист виконував унісонну мелодію, гармонізував мелодичні лінії, створював їх самостійно по типу фонового супроводу у сольних епізодах, таким чином, формуючи абсолютно новий, атиповий джазовий словник. Цілком закономірно, що ансамбль С. Гетца та Дж. Рейні починає ставати дуже популярним через нові, унікальні звучання, а потенціал виконання гітаристом тривалих хорусів, насичених оригінальними ліричними соло – виділяла його на тлі інших тогочасних музикантів. Його мелодичні лінії, орієнтовані на бі-бопову манеру, разом з легким дотиком до струн та теплим тоном сприяли оригінальному звучанню, впізнаваності гітариста та активних комерційних пропозиціях.

Тема 5. Бі-боп на межі кул-джазу та ф'южну – Барні Кессел

Серед професійних музикантів 40-их років чималу популярність у виконавстві композицій бі-боп отримує **Барні Кессел (1923-2004)**, хоча, внутрішня еволюція джазового гітарного виконавства митця проходить через різнотипні манери та музично-стилістичні комплекси, котрі, подекуди, складно охарактеризувати одним існуючим терміном.

Слід зауважити, що певним чином Б. Кессел, як і багато інших тогочасних музикантів, продовжив традицію Ч. Крістіана, котрий, також зростав, а потім і популяризував свою творчість у клубі Мінтона. Б. Кессел почав наслідувати Ч. Крістіана ще з підліткового віку, а цей факт постає дуже важливим в аспекті аналізу хронології джазового гітарного виконавства, тобто, творчість Б. Кессела свідомо ґрунтується та відштовхується від принципів роботи з музичним матеріалом в сфері джазу Ч. Крістіана.

Варто зазначити, що Б. Кессел зумів в своїй грі поєднати стилістику минулих років та нове, унікальне звучання. Разом з тим, він не обмежувався, апріорі, бі-бопом, та й джазом у чистому його тлумаченні, вправно володіючи віртуозною технікою та поєднуючи її мелодичним підходом західного узбережжя, котрий, дещо пізніше отримає назву «кул джазу» («прохолодного джазу»).

Суттєвим чинником на даному етапі в історії джазового гітарного виконавства постає той факт, що Б. Кессел, окрім виконавської – займався також педагогічною діяльністю, і велика кількість студентів прагнули навчатись саме в нього. Митець активно співпрацював з різноманітними видавництвами, щоб випускати книги по техніці гри на джазовій гітарі для широкої аудиторії.

Гітарист був прихильником масштабних п'ятизвучних акордів та їх послідовностей, а також – гітарного прийому з композиції «Honeysuckle Rose», що розташований на перших шести долях такту. а завдяки використанню безперервного звучання однієї ноти, на його думку, можна було досягнути цілісності при загальній тенденції акордових змін. Типова гітарна фраза –

патерн низхідної гами з наявним внутрішнім висхідним інтервалом. Важливо зазначити прихильність до даного прийому не лише Б. Кессела, а й інших виконавців доби свінгу та бі-бопу. Специфікою виконання цього прийому є легкі доторки пальців до струн при відмінному звучанні. Б. Кессел застосовує різноманітні понижені інтервали задля створення напруги над септакордами, а також – арпеджіо з септакордів з частим застосуванням затримань. Типова виконавська манера Б. Кессела зосереджує в собі велику кількість виконавських елементів з типових прийомів, котрими користувався **Чарлі Паркер (1920-1955)**, американський саксофоніст та композитор. Серед традиційних бі-бопових технік слід назвати наступні:

- арпеджіо з третього до дев'ятого ступенів ладу;
- гама-бі-бопу з типовими хроматизмами;
- накладання звучань;
- використання септакорду з підвищеною квінтою.

Б. Кессел пропонує завжди мати в своєму арсеналі певну гармонічну послідовність, котра б була специфічною блюзовою манерою, котру можна обігравати, імпровізувати з нею, використовуючи як гармонічний стержень та основу.

Тема 6. Джазові стилістики і гітарних виконавських манерах

В. Монтгомері, Дж Пасса та Дж. Маклафліна

Передові виконавці Західного – сформували абсолютно нову ідейну стилістику, що незабаром отримала назву «cool». В перекладі «кул-джаз» звучав як «прохолодний», тобто, уже з самого поняття можна було уявити, що звучання його буде відрізнятися як в образному так і в технічному аспектах від попередніх джазових стилістик. Слушно, що кул-джаз сформував той осередок музикантів, котрі не були прихильниками композицій, насичених активними гармонічними змінами, проте, цей напрямок також мав свою специфіку і складнощі. В основі його концепції – мелодична творчість, а найвідомішим представником варто назвати трубача, композитора та бенд-лідера **Майлза Девіса (1926-1991)**.

Серед таких небагатьох музикантів варто виділити дві особливі постаті, котрі здійснили вплив на майбутні покоління: **Вес Монтгомері (1923-1968)** та **Джо Пасс (1929-1994)**. Уже в підлітковому віці гра на гітарі В. Монтгомері справляла на музикантів того часу неабияке враження, а, особливо, його техніка пальцевих щипків. Музикант себе зарекомендував бездоганним імпровізатором, а його гра характеризувалась неймовірним мелодизмом. Гітарист володів, фактично, усіма джазовими аспектами, часто експериментував у своїх соло, наприклад, улюбленим прийомом були варіації з октавами.

Ще однією типовою характеристикою гітариста був повний тон, котрого маестро досягав без застосування медіатора: натомість, він використовував товсту частину свого великого пальця, що провокувало глибокі вібрації струни. Зважаючи на відсутність практики використання медіатора – виконавство В. Монтгомері не було технічно швидким. Також, музикант також пропагував глибину звучання інструменту, і така мистецька позиція незабаром його приводить до кул-джазу. В. Монтгомері мав оригінальний джазовий підхід, адже, займався інтеграцією мелодій відомих поп-композицій та вносив їх елементи у свої власні, записуючи їх.

Важливим внеском В. Монтгомері є відкриття своєрідного нового джазового рівня за участі групи в складі електроінструментів. Незважаючи на те, що сьогоденне поняття «ф'южн» непритаманне гітаристу, адже, він мав свій власний виконавський стиль, попри це – у тріо музиканта були присутні електрогітара, електробас та електричний орган. Отже, основною відмінністю виконавства гітариста був його повний звук, адаптований до різноманітних гітарних технік, пропагування мелодичного звучання, а не заглиблення в складні акордові послідовності та часті гармонічні зміни. Саме завдяки цим характерним рисам В. Монтгомері здійснив вагомий вплив на молодше покоління гітаристів.

Ще однією постаттю 50-их років, був гітарист, котрий не обмежився виконанням лише в одному жанрі: **Джо Пасс** здійснив величезну кількість інтерпретацій та записів в манері бі-боп та чимало його звучань наділені характеристиками кул-джазу. В першому варіанті стилістики, музикант наслідував виконавський підхід Ч. Паркера. Поруч з тим, він не був прихильником формування та відтворення звуку, манер Ч. Крістіана, і не вважав цього маестро авторитетом при формуванні власного, індивідуального стилю. Мелодичні лінії Дж. Пасса були абсолютно відмінними: гітарист сформував свій власний підхід до мелодизму по типу мислення трубачів. Слушно, що гітаристи-попередники минулого десятиліття обирали для себе саксофон, в аспекті наслідування мелодизму та побудови фраз, а Дж. Пасс обрав саме трубу.

Завдяки знанням гармонії, Дж. Пасс зумів стати популярним бі-боповим виконавцем і сформувати нові стандарти в музичних колах західного узбережжя. Попри прихильність до частої акордової змінності і до складної гармонічної мови в цілому, Дж Пасс по-своєму транслює бі-бопову манеру виконавства на гітарі і в контексті інших характеристик його можна назвати наближеним до кул-джазу.

Важливо, звучання гітари у В. Монтгомері та Дж. Пасса частково спрогнозували підхід до джазового інструменту в наступні мистецькі періоди,

і трактування самим Дж. Пассом ф'южну – також стало результатом діяльності в сфері переосмислення інтерпретації цими двома гітаристами. Культовий джазовий альбом «*Bitches Brew*», записаний 1969 року та виданий уже наступного – став поворотним моментом у розвитку джазу, і саме 70-ті роки ХХ століття характеризувались народженням ф'южн. Загалом, стилістику слід характеризувати як синтез року та фанку, а для джазової гітари – це черговий шанс продемонструвати свої потенційні можливості.

У цей же час, що можна прослідкувати з музично-історичних джерел, Дж. Маклафлін був максимально орієнтований на блюз та використовував різноманітні wah-pedal (вау-педалі) (ефект-педаць для електрогітари, що використовується для створення характерного «слізного» або «мовного» звучання – М. П.) та фазз-тони (ефект спотворення звуку електрогітари, який створює «брудне», «шурховате» звучання з насиченими обертонами – М. П.). Варто зауважити, що в рок-музиці того часу такі ефекти були доволі популярними, а, от, у джазовому мистецтві – табуйованими, адже, гітаристи повсякчас прагнули отримувати максимально чистий і ясний звук. Звідси, варто зазначити, що Дж. Маклафлін не лише не побоявся іти всупереч звичним виконавським нормам, а й своїм революційним підходом здійснив прорив в новому напрямку джазового гітарного мистецтва.

Гітарист використовував різноманітні ефекти для створення текстурної мелодії та гармонії, котрі раніше були нечувані в джазі. Вагомість позиціонування музиканта в цьому колективі засвідчує наявність його солюючих та ансамблевих виконань у кожній композиції альбому. Унікальність гітариста на початку 70-их полягала в його завуальованому та атиповому підході до інструменту гітара в джазі: імпровізування мелодій з численними технічно складними лініями. До основних характеристик інтерпретаційної специфіки гітариста слід додати його активне використання саме електрогітари, а також, аналогових ефектів задля створення текстури звуків обертонового характеру на зразок манери Дж. Хендрікса. Разом з тим, підхід до звучання у Дж. Маклафліна був більш вишуканим та

експериментальним, завдяки чому, він легше вміщував індивідуальні прийоми в традиційні джазові ідіоми.

Отже, необхідно підсумувати, що починаючи з 50-их років ХХ доби інструмент гітара займає активні позиції у різноманітних джазових колективах, ансамблях та бендах. Незважаючи на той факт, що їх мистецько-еволюційний розвиток розпочинався з ритмічної функції, поступово вона почала «органічно себе почувати» в якості солюючого інструменту, і в цьому – величезна заслуга багатьох відомих та невідомих музикантів. Серед них слід назвати Чарлі Крістіана, Джанго Рейнхардта, Джиммі Рейні, Пета Мартіно, Джорджа Бенсона, а також Барні Кессела та Веса Монтгомері.

Тема 7. Специфіка виконавства українських джазових гітаристів

Серед когорти іноземних джазових гітаристів на сьогоднішній день активно працюють персоналії, котрим варто приділити вагоме місце, адже, вони – українського походження. Окремі музиканти розпочинали свою джазову кар'єру у вітчизняному музичному середовищі та виїхали за межі держави, інші – залишились та пропагують на українських мистецьких теренах джазове гітарне виконавство.

До таких постатей відноситься **Роман Мірошніченко (р. н. 1977)**. Виконавську манеру гітариста можна охарактеризувати як віртуозну, технічно досконалу, насичену швидкими пасажами, чистотою звуку. Навіть, при технічно складній фактурі. Р. Мірошніченко користується пікінгом, свіпами, легато, складними арпеджіо, tapping, перкусійними прийомами, але уся його музика насичена експресією та динамічною напругою. Цікаво, що джазові імпровізації музиканта насичені класичними, латинськими та етно-відтінками. Тут же, відслідковується яскрава стилістика fusion, де синтезується рок та фламенко. Митець практикує інтеграцію різнокультурних етнічних мотивів – латинські, орієнтальні та середземноморські. У своєму академічному підході, подекуди, Р. Мірошніченко наближається до ідей «гітарного оркестру», де гітара може виконувати як мелодичну, ритмічну, так і гармонічну функцію.

До когорти сучасних гітарних джазменів слід віднести і молодого українського виконавця **Романа Булахова (р. н. 1992)**. Окрім виконавської діяльності, митець поєднує ще й продюсерську. Основною рисою гітариста є вміння синтезувати акустику з джазовим звучанням та електронними семплами. Розмаїття жанрів, присутнє у творчості Р. Булахова – вражає: це соул, рок, джаз, хіп-хоп та, навіть, drum'n'bass, і гітарист дуже органічно поєднує експресію джазу, басові рифи, електронні синти та біт з груву. Увесь цей комплекс наділяє його музику глибокою харизмою та індивідуальністю. Виконавська манера Р. Булахова наділена барабанною ритмічністю з введеними ритмічними зсувами у сольних епізодах, а рифові фрази також

характеризуються максимальною рухливістю. Інтерпретація гітариста, також, не позбавлена впливу інших музикантів, серед яких – Пет Метені, Грег Хоув та Гутрі Гован.

Одним з молодих українських джазових гітаристів, відомих далеко за межами нашої держави варто назвати і постать **Міши (Михайла) Менделенка (р. н. 1999)**. В цілому, гра М. Менделенка наділена виразними, виваженими фразами, такою ж чіткою артикуляцією – це все результати академічної гітарної освіти, де і саме звукоутворення займає не останнє місце.

До когорти юних гітарних джазменів відноситься і **Данііл Зверхановський (р. н. 1994)**, уродженець столиці, який зумів синтезувати в своїй інтерпретації джазової гітари блюз, пост-боп та різноманітні джазові звучання. Слушно, що Д. Зверхановський увійшов в каталог Українського інституту серед десятка музикантів, котрі експонують українське мистецтво джазу на різноманітних мистецьких заходах та фестивалях – це вагомий аспект позиціонування вітчизняного джазового гітариста в контексті усвідомлення його ролі.

Одним з найлегендарніших джазових гітаристів України на сьогоднішній день фігурує непересічна особистість, кримсько-татарський музикант, заслужений артист України, **Енвер Ізмайлов (р. н. 1955)**. Музикант добре відомий за межами нашої країни, адже, активно позиціонується в світовому джазовому мистецтві: виступає на міжнародних європейських, американських фестивалях та конкурсах.

Важливою характеристикою його гітарного стилю є індивідуальна манера виконання, котру ван сам створив – це унікальна теппінгова техніка. (англ. to ter – стукати на клавіатурі, відповідно, ударна техніка на зразок фортепіанної – М. П.). Виконавський аналіз дозволяє припустити, що даний прийом отримав свій перший прояв у американського гітариста **Стенлі Джордана (р. н. 1959)**, проте, Е. Ізмайлов значно розширює її, а формує техніку вторинного теппінгу. Це виконавський принцип гри на грифі обома руками, котрий музикант

постійно удосконалює. Завдяки такому оригінальному підходу гітарист може виконувати і сольну мелодію, і супровід, тобто гітарне звучання уподібнюється до фортепіанного а, подекуди – й до оркестрового. Композиції Е. Ізмайлова повсякчас наділені імпровізаціями з використанням складних неквадратних розмірів та ритмічних конфігурацій, до прикладу, метрика $11/4$, $15/8$, $5/8$ та інші варіанти насичують більшу частину композицій музиканта. Дана поліритмія постає характерною для музичної культури народів Балкан та Середньої Азії. Сам митець окреслює свою стилістику як поєднання етносу, джазу, елементів класики, завдяки чому він може сформувати нові звучання глибокого та емоційного навантаження. Задля відкриття етнічної звукової палітри Е. Ізмайлов використовує альтернативні налаштування струн, а також, на замовлення для митця виготовили інструмент на три грифи, за допомогою якого можна поєднувати ці грифи під час виконавства для охоплення максимального масштабу звучання.

ВИСНОВКИ

Курс «Особливості виконання різноманітних джазових стилів на гітарі» має на меті глибоке вивчення малопоширеного в Україні джазового гітарного виконавства в ракурсі його музикознавчо-осмисленого та інтерпретаційно-дослідженого позиціонування.

У результаті опанування дисципліни учасники курсу:

- розширять знання про історичний розвиток джазової акустичної гітари в рамках переймання функції банджо та утвердженні саме в джазовому мистецтві (на відміну від попередньої практики блюзу);

- ознайомляться з творчістю більш знаних та маловідомих джазових гітаристів в контексті їх мистецької ролі в різні історично-джазові періоди, а саме, з Лонні Джонсоном, Едді Ленгом, Чарлі Крістіаном, Джанго Рейнхардтом, Джиммі Рейні, Барні Кесселом, Весом Монтгомері, Джо Пассом, Джоном Маклафліном, Романом Мірошниченко, Романом Булаховим, Михайлом Менделенком, Даніїлом Зверхановським та Енвером Ізмайловим.

- отримають аналітичні навички, необхідні для вивчення стилістичних та виконавських особливостей джазових гітарних творів;

- зосередяться на виконавській інтерпретації, що включає аналіз технічних та стилістично-образних викликів; пошуку індивідуальних підходів до виконання, а також формування глибокого розуміння стилістики не лише конкретного гітариста, а й цілого джазового музично-історичного періоду.

Дисципліна акцентує увагу на взаємозв'язку між технічним потенціалом потенційного виконавця та стилістично-образними уявленнями про гітарну джазову інтерпретацію, що сприятиме розвитку комплексного підходу до їх виконання. Здобуті знання й навички молоді музиканти зможуть інтегрувати у власну виконавську практику. Курс підкреслює значущість та необхідність популяризації джазового гітарного виконавства на національному та міжнародному рівнях.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Євтушенко О. Архіпелаг мелодій Енвера Ізмайлова. 20 серпня, 00:00 *Випуск газети №148, Рубрика Культура. 2004* URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/arkhipelah-melodiy-envera-izmaylova> .]
2. Роман Булахов на джазовій хвилі в Україні. *Jazz Journal*. 10 вересня 2023 URL: https://jazzjournal.co.uk/2023/09/10/roman-bulakhov-surfs-the-jazz-wave-in-ukraine/?utm_source=chatgpt.com .
3. Янов С. Великі джазові гітаристи. Сан-Франциско: Бекбіт. 2013. Р. 139. [ISBN 978-1-61713-023-6](https://www.isbn-international.org/product/978-1-61713-023-6).
4. Dregni M. Gypsy jazz: in search of Django Reinhardt and the soul of Gypsy swing. New-York: Oxford University Press. 2008. P. 29.
5. Dufour R. P. Charlie Christian. *American National Biography Online / S. Ware*. New York City: Oxford University Press, 2017. ISSN 1470-6229.
6. Dyson E. F. On with Charlie Christian. *Down beat*. June 11, 1970. pg. 47.
7. Eddie Lang & Lonnie Johnson Guitar Duet - A Handful Of Riff. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=u0M3BTGVUf4> .
8. Eddie Lang & Lonnie Johnson Guitar Duet - Hot Fingers. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=EYY3xV4c8YM> .
9. Givan B. M. The music of Django Reinhardt. Michigan: University of Michigan Press. 2009.
10. Gleason R. Wes Montgomery. *Down beat*. July 20, 1961. pg. 24.
11. Guitar Virtuoso Roman Miroshnichenko Took Part In A Global Musical Mission With Simon Phillips, Stu Hamm, Charlie Bisharat And Others. *Allaboutjazz*. May 28, 2020. URL: <https://www.allaboutjazz.com/news/guitar-virtuoso-roman-miroshnichenko-took-part-in-a-global-musical-mission-with-simon-phillips-stu-hamm-charlie-bisharat-and-others/> .
12. Hadlock R. B. Eddie Lang. *Down beat*. August 1, 1963. pg. 16
13. Hammond J. The Advent of Charlie Christian. *Down beat*. August 25, 1966. pp. 22.

14. Joe Pass - Summertime (1992). URL: https://www.youtube.com/watch?v=3htyYmPe9Xc&list=RD3htyYmPe9Xc&start_radio=1 .
15. Lees G. Barney Kessel, Why He Went Back on the Road. *Down beat*. Jan 5, 1961. pg. 21.
16. Misha Mendelenko. Strange Acquaintances. URL: https://www.youtube.com/watch?v=VSuXuqVSShU&list=RDVSuXuqVSShU&start_radio=1 .
17. Petterson I. A Brief Guide To Ukrainian Jazz: Part 2. *Allaboutjazz*. March 19, 2025. URL: https://www.allaboutjazz.com/a-brief-guide-to-ukrainian-jazz-part-2?utm_source=chatgpt.com .
18. Petterson I. A Brief Guide To Ukrainian Jazz: Part 3. *Allaboutjazz*. May 14, 2025. URL: https://www.allaboutjazz.com/a-brief-guide-to-ukrainian-jazz-part-3?utm_source=chatgpt.com .
19. Streeter Z. Jimmy Raney Thesis: Blurring the Barlines. Master's thesis, The State University of New Jersey, 2016., p. 7.
20. Tynan J. Barney's Tune. *Down beat*. July 24, 1958. pg 15, 47.
21. Tynan J. Joe Pass, Building a New Life. *Down beat*. Aug 1, 1963. pg. 19.